

mových dcer zfilmoval známý režisér Jean Rouch.

Z dokumentárních filmů mne osobně snad nejvíce upoutal desetiminutový snímek kanadského režiséra Pierre Mariera *Výkoupení* (Dercinés). Prostřednictvím dětských kreseb a dětmi komentovaných zájtků podává film otřesný obraz hrůz, které zažívají děti ze středoamerických republik, sužovaných soustavnými válkami. Tento filmový výkřik o pomoc zůstává v divákově vědomí jako bolestná výčitka ještě dlouho po odchodu z kina.

Sovětská kinematografie uvedla mimo jiné dokument *Zpověď aneb kronika odcizení* (Ispoved - chronika otčuždění) o narkomanovi Alexejovi. Režisér Georgij Gavrilov po dva roky sledoval a zachycoval životní osudy a boj třídvacetiletého „hrdiny“ se zhoubným návykem a současně ukazoval společenské podmínky, které paradoxně plodí vznik této závislosti, ničící životy mladých lidí. Právě touto konfrontací je film mnohem objektivnější než řada ostatních prací na stejném téma. Georgij Gavrilov původně vystudoval herectví. Posléze filmovou režii na VGIKu a tento film ji spolu-prací VGIKu s Mosfilmem.

Tradičně přivedla mimorádně působivý film kinematografie polská: natočila ho režisérka Beata Postnikoffová pod názvem *Romeo a Julie - sběrači odpadků* (Szperando - Romeo i Julia z dzielnicy). Nazvala bych tento snímek malým drahokamem, zrcadlícím osud dvou starých lidí, sběračů odpadků, žijících na samém okraji společnosti, kteří jsou však bohatí svým jedinečným vztahem.

Švýcarský dokument *Zlom* (Umbruch) zaujal tématem v západní společnosti velmi aktuálním; zobrazoval proces převedení staré tiskárny z tradiční olověné sazby na novou moderní techniku fotosazby a analyzoval sociální vliv proměn na životy lidí, kteří zde pracují. Přitom švýcarská zvláštnost tohoto procesu byla zřejmě také v tom, že nedošlo k propuštění zaměstnanců, pouze k jejich přeskolení. Režisér Hans Ulrich Schlumpf už získal za tento film ocenění na festivalu ve švýcarském Nyonu.

V kategorii krátkých hračních filmů byl patrně nejzajímavějším sovětským tříčtvrtěhodinový snímek *Advokát Sedov*. S pronikavým sarkasmem vyprávěl historku obhájce. Na žádost manželek tří mužů, odsouzených k smrti, převzal jejich obhajobu. Už to byl akt hrdinství. Advokát se strachem a s vědomím vlastního rizika bojuje za osvobození bezdůvodně odsouzených a dochází k paradoxní katarzi: místo začlenění, které očekává, je dovezen na slavnostní zasedání a tam oslovován jako hrdina, který v odsouzených pomohl odhalit protisocialistické živly. Režisér se tohoto snímku Studia Mosfilm skupiny Debut byl J. Cymbal. Film získal zvláštní cenu hlavní poroty za sociálně politicky angažovaný film a 2. cenu poroty FIPRESCI.

A konečně aspoň zmínku o animovaném filmu, který si hned prvního večera získal divácké sympatie. Jmenoval se *Georg a Rosemary*, natočili ho kanadští tvůrci Alison Snowdenová a David Fine, kteří v oboru animovaného filmu pracují už více než 10 let. Je to prostá historka o muži, který zbožňuje sousedku a když se konečně odváží vyznat se ze své lásky, zjistí, že je už dávno netrpělivě očekáván. Film ocenila hlavní porota jedním z pěti dukátů a získal i doporučení vysokoškolské poroty.

U některých experimentálních filmů – které doplňovaly tvářnost letošního festivalu – však bylo patrné, že jejich tvůrcům zatím vede touhy experimentovat chyběj schopnost zamýšlet se hlouběji nad problémy, což je nejspíš podmínečně zatím malou životní krušností, nedostatkem schopnosti analytického myšlení a především absencí silného impulu a potřeby sdělit publiku svůj životní názor. V tom vidím všeobecně hlavní problémy tvorby debutujících režisérů. Tam, kde tvůrce chce dokázat víc, než publicistiku a řemeslnou schopnost natočit film, musí existovat ona magie talentu a společenského vědomí, která teprve běžný produkt filmového řemesla povyšuje na umění.

OBJEKTIVEM KRITIKY

Dům pro dva

mněme, že autoři ocenění na Domu pro dva ty rysy, které by měly být samozřejmými atributy kvalitního uměleckého díla. Protože tak činí právem,

Probírám se recenzemi na vyvážená na pozadí jejich třetí celovečerní film Miloše soudů bida našeho přítomného Zábranského Dům pro dva ho kinematografického konference (1988). Tyto věsměs oceněující texty, kde tyto příznaky kvůli spojuje přesvědčení, že lity už zjevně nejsou samozřejmě dílo ne hned zřejmé. Dům pro dva s touto geniální, ale přece výjimečnou, okolní bídou kontrastně součárové si připomínám, jak visí: pokud jej vysoko hodujeme v zahraničních hostů na MFF notime, vede nás myslí v Karlových Varech a na mezinárodním semináři v Písku v seru světla, zatímco absolvoval Dům pro dva bez větší lutní měřítka se vzdalují. Pozornost. Jsem snad dostatečně skeptický k hodnotám festivalových dojmů, přesto považuji v tomto případě koncepcí figur, přicházejí-li s jednou myšlenkou... U díla chladem k filmu a jeho domácím příznivým přijetím za pocit, že skutečně zachraňuje, nezanedbatelný fakt, který stojí za zamýšlení. Domnívám se totiž, že Zábranského snímek lze plně pochopit a docenit právě zde, z perspektivy i případu Domu pro dva.

O Zábranského náročnosti situace. (To je současně konstatování, které kritika chrání před příliš nadšením Rudolfa Ráže a svědčí pro soudu...).

Pokusím se po ní i další změny, které při následujících poznamenkách realizaci provedl ve vlastním k této širším souvislostem technickém scénáři. Jíž v Rážově zajímavém textu se konfrontují v postavách tiskárenských zaměstnanců, bratrů Dana a Bóži, dva lidské postope - Danovo bezstarostné, nežádoucí váhu. V dané chvíli, a právě až v ní totiž cítí, jak je s „nepravým“ bratrem spojený. Zbavil se sice jeho křesťanskou virou. Vytvořil tak figuru skutečné tragickou, a to je v české kinematografii ojedinělý čin: Bóžova ve svém neosobním, příliš distancovaném, „neohebném“ vztahu k lidem navzdory nejlepším úmyslům vlastní selhává. Matce je nemilovanou oporou; Danovi až do chvíle své smrti opatrněkem, ale i tříšivým karatelem; půvabné Magdě, Danově milence a své pozdější ženě, oddaným, citově však zřejmě dost sporným partnerem. Škoda, že Bóžovo manželské pouto Zábranskému Danovi uplatňuje dost obhroublou svou fyzickou převahu. Existence cestná, ale bez podstaty, nic nevyzývající. Zábranský jeho vyprahlou serióznost zbabil těchto příliš jednoduše kompromituje znaků a Bóžovu



životní „nedostatečnost“ na hledí mnohem hlouběji. Ozvláštnil ji iracionální aurou (úspěšně) a zduchovnil ji (jak uvidíme, jen s částečným úspěchem), když principem Bóžový existence učinil starost, peče, tedy hodnoty, spjaté s jeho křesťanskou virou.

Vytvořil tak figuru skutečné tragickou, a to je v české kinematografii ojedinělý čin: Bóžova ve svém neosobním, příliš distancovaném, „neohebném“ vztahu k lidem navzdory nejlepším úmyslům vlastní selhává. Matce je nemilovanou oporou; Danovi až do chvíle své smrti opatrněkem, ale i tříšivým karatelem; půvabné Magdě, Danově milence a své pozdější ženě, oddaným, citově však zřejmě dost sporným partnerem. Škoda, že Bóžovo manželské pouto Zábranskému Danovi uplatňuje dost obhroublou svou fyzickou převahu. Existence cestná, ale bez podstaty, nic nevyzývající. Zábranský jeho vyprahlou serióznost zbabil těchto příliš jednoduše kompromituje znaků a Bóžovu

láskyplně tančí, zatímco Bóžova je pouhým svědkem této krátkodobé rodinné idyly. Při všem dobrromyslné přejícnosti je v něm pocit hořkého vydělení. Tady se dokonce naskytne otázka, co je pak cennější pomocí druhému, zdali Danova jen občasná, spontánní citová vyznání matce či Bóžové rezervovaná synovská služba. Je pouze zjevné, že zatímco spolehlivý Bóžova se snaží matce zkvalitnit její dům, rostáčký Dan jí dává pocit domova...

Zmínil jsem se už o další metodu, s níž Zábranský po stavu Bóži originálně povýšil: připsal jí zvláštní, iracionální schopnosti. Z původně fyzického trestatele Danových prohřešků se stal majitel psychických sil, který pouhým pohledem umí bratra uhrahnout, znehybnit, a jeho nadvládu je tedy mimo dosah Danových přirozených obranných možností. Podobně dokáže díky telepatickým vloham „vědět“ o bratrových pravé páchaných prohřešcích. Tak se ukazuje, že vedle

šávnačné prožívání existence Danovy je chmurně „suchý“ prožitek Bóžově bohaté jiným směrem, mimo sféru bezprostredně vnímaného, uchopení telného, což je zase obor Danovů. Je jistě přiznacné, že telepatické schopnosti jsou pro něho bohatstvím opět tragicum, neboť mu přináší jen bolestnou vědoucnost a tiše jimi trpí. Bóžova pronikavá vnitřní představivost má ještě jinou, rekněme poetickou podobu ve scénách jeho zvláštních „zpozornění“, kdy zasažen poněmím odpoutá se od místa své smolařské, někdy dosti groteskní hanby (pozvání její spolucestující z autobusu...) a zaostří zrak k horizontu scénérie. V provedení těchto scén se u Zábranského mísí ještě dům s nejistotou: vracející se Bóžova vize, černý kůň pobíhající sidištní „antipřírodou“, jen osciluje mezi symbolem a pouhou zajímavou rekvizitou. I zázračně přivolaný děš, prozářený světlem u Bóžovy „zdi náručí“, chápou jako příliš izolovaný obraz Bóžových bizarních

prožitků, který zasloužilo odvážněji rozvést, případně častěji zapojovat do osnovy díla než jen ve dvou bodových zákmitech. Přesto tyto imaginativní scény oceňuji, neboť vracejí do českého filmu metaforické vyjádřování jiného druhu, než jaké poskytuje poetika obligátních lyrických představ.

Není myslím náhodné, že zvláště trpitelské telepatické scény vycházejí tak silně: obohacují figuru Bóži o sféru tajemství, tedy čehosi poeticky velmi plodného, co myšlenkově už není třeba dourčovat. Ale tam, kde Zábranský přechází od základního ozvláštnění figury tajemstvím k jejímu skutečnému zduchovění, tedy k Bóžově vazbě ke křesťanské víře, je znát, jak náboženskou esenci dodává postavě zvenčí, ex post, jako pouhou kuriozitu, ne jako podstatný prvek Bóžova vnitřního světa. (Samotný fakt „christianizace“ figury coby tematické novum v soudobém filmu samozřejmě vítám.) Pominu-li ornamenty (symbolika kříže), jediná scéna evokující Bóžuv skutečný, totiž vnitřní prožitek víry, kdy v samotě při poslechu sakrální hudby čte bibli, je vlastně jen obsahově rozpačitým, ilustrativním upozorněním na jeho náboženské přesvědčení. Anebo pochmurná slova o Herodesově vraždění, která si Bóža recituje ve chvíli Magdina porodu (!), mají být výrazem jeho katastrofického prožívání světa? To by byl ovšem velký motiv – do této „temné“ polohy se ale příběh už dále neotevírá. Konečně Bóžuv „dozor“ nad hřešícím Danem má spíše starozákonné přísnou povahu a s Bóžovou vírou je takřka v kontrastu. Jak se s tímto o sobě zajímavým rozporem v sobě vyrovnává a jak se v jeho nitru zrcadlí i další jeho neúspěchy, ona zminěná „selhání“, Zábranský už neukazuje. To je autorská obezřetnost, kterou se má figura možná přitažlivé odpyschologizovat, ale její duchovní rozměr se tím zploštěuje. Přesto je Bóža výraznou figurou, protože – a to platí pro celý film – jistá myšlenková vratkost je v ní povyšována mimořádnou realizační, zvláště hereckou konkretizací. Disciplinovaný Jiří Schmitzer vystihuje Bóžovu „nepro-

pnost" s takovou důsledností, že ji mění ve význam, charakteristický znak povy: to, že se duchovně otevírá, jakoby patří k Bóžev osobnosti uzavřenosti. Schmitzerových „zdřevěných“ postojích a nepoutat tváři je znát soustředění a vypětí člověka, který se s mnoha, stále přemáhat; když ji překryje stín útrpného plamání nad věčně unikající, li nezkáznitelnou, nevdečné doručící přirozeností života. Gura Boží je neproměnná, programově ukotvená do kruhu nezvyklých vloh a snad metafyzických jistot. V „poblivé“ opozici k ní se nádne utváří postava Dana, dovitě pružného fanfaróna, zstarostného improvizátora, který se zdá být s onou nepočitelnou náturou života domale, prohnaně sňity. Onen Vetchý jí však dokázal vskout tolík rozličných a v tom spojitéch rysů, že exponentovi životní šikovnosti vyhmátl i chvíle krajinejistoty, okamžiky strachu, hlych údivů, až bezestřech provokací – doklady krytu citlivé a ještě nezformované duše, předurčené možné proměně. Stojí za výsmutní, jak vývojovou linii této postavy Zábranský spaditě komponuje z národních motivů, i z „pohybu“ jediného předmětu. Národná je tu vzláště ironicky vytáta supermanská rekвизita, brněné brýle: Dan si je zprvu tinně nasazuje jako demokratický signál, zahajující jeho pájerské „tanečky“ tiskárenskými prostorami, ale na závrat si je přikládá k očím už i proto, aby zakryl své rozsky. Zásadnější protkávání Danem vývoj motiv jeho agresivity, zpočátku obrácené na nepřítele a úspěšně tak vybijejícího danou nejistotu. Později, už po Bóžově smrti, v nevýraznějších z hospodských scén, položený Dan v záchvatu zoufalství již jen naznačuje výhyby proti okolí (jednomu návštěvníkům knajpy položí ruku na rameno spíše na znamení prosby než útoku); v té výhýbě se v něm vztek zjemuje v lítost, rozjitřelá energie poprvé obraci dovnitř. (Dan byl obrat od vnějšku do nitra zádleně už ohlašoval jeho „nahodilé, ale opakující se kontakty“ s duchovním světem, zastoupeným pozoruhodnou epizodou kárenského mladíka s károsi vnitřností, který je vyučován do poslechu sluchátek a jiných knih). Nejsilnější povaha využívá závěrečnou ověšenou díky zahájení Bóžovy figurativy k různým i v tom významovému. Tedy výemu, když pouhý Psychologický život „oslepil“ cím nákladu dětí sebezaváháního člověka vnitřním zájmem, ně „ví“, že své ženy. Díky metafyzickému oběti. že Danův hrdina, se Bóžově vykoupit a z Danem zákonem (Psal jsem juplná mně myšlenkový z nouze, a kladly jeho cuji na interpretaci kulekace). Od smrti potvrdil Dan na smrť kési nenadálou potká země, tom zahleděl původní, myslné podmetaforicky zahrál jeho údívného s minulostí. pointa děl katarzní sestupu figurativního sledu fakce pro hřeben pochopitelně. Na výjimečnou o bratranci, hlédnout jeho ský k ní osudově nezpočitatelnou zestríl jakýsi, který k spocitelnosti. rá: do únášecího chodu všechny reotypy synů, kmitající del, točící

zodní postavou tis-
metaře, vlasatého
tváří proroka, ja-
řítního emigranta,
trvale pohružený
vážné hudby ze
do četby „ueče-
...).
pobídka k Dano-
mu „nahlédnutí“
Bóžova smrt, jež
ené víceznačnosti
ury může inspiro-
ným výkladům –
dím zajímavé vý-
„rozkmitání“ té-
k banálně dějov-
se smrt prezentuje
á náhoda-nehoda.
kému, kdy v Bó-
žovnici „před jedou-
lákem můžeme vi-
pomenutí rozruše-
čka, který svým
rakem opět bolest-
entokrát o nevěře
Nabízi se i výklad
č, chápající smrt
To by znamenalo,
řich, svedení Mad-
rozhodl světecky
ta smrti konečně
sadně „pohnout“.
už, že Bóžova ta-
nohoznačnost je i
m východiskem
proto zmíněné vý-
smrti nutně balan-
pomezi adekvátní
a domýšlející spe-
cistickou roli Bóžovy
vyrzuje závér, kdy
ichovské ulici v ja-
lé denní představě
felého Bóžu a po-
ne sebe sama v oné
flákačský lehko-
době. Vetchý tento
v návštěvě vnitřní pohled
ko akt „otřesu“,
strnul nad vlastní
Není to jen efektní
je, ale skutečně
okamžik. Náznak
ury k sobě. A v dru-
„záhrobní“ satis-
Bóžův život a smrt,
li ji jako oběť.
čnost tohoto příbě-
ském poutu lze po-
estějinak. Zábran-
ospěl také tím, že
jednoznačná a ne-
ý lidský vztah ro-
opozitum do rám-
aždou výjimečnost,
ost a nejasnost stí-
vně opakujícího se
dních dnů. Do ste-
mbolizovaného ryt-
ajících pistí a vaha-
ch se koleček, zo-

zosobněného v tvářích pasa-
žérů dopravních prostředků
a zpředmětného v odlid-
šteném chladu sídlíštních sta-
veb i v ohlušující nepřehled-
nosti tiskárenského prostředí.
Bratři tuto mašinérii ničivé
stádnosti přesahují. Bóža svou
zásadovostí, Dan svou senzitu-
vitou – ač držení výrohdne
„při zemi“ vzhledem k jejich
sociálnímu zázemí, jsou to
velmi nebezpeční lidé.

Vybudováním onoho devastujícího kontrastního rámce se Zábranskému podařilo vtisknout filmu i jednotný tvar. Má podobu jakéhosi mechanického stroje, který se spouští a zadržívá v souladu s pozoruhodně komponovanou hudební stopou. V ní se prolíná strojově irituující muzika s osudovými tóny – signály rodicího se drama, a konečně s tálhým zvukem jakéhosi mysteriózního spočinutí, spjatým s postavou Bóži. Mechanismus této struktury, jakoby prvním záběrem a prvním tónem hudby spuštěným do chodu, nepodněcuje přítom monáž k pouhé chladné virtuozi, k podřízení vnějšímu dějovému efektu, jak to známe z některých českých, akčních filmů. Ale v stříhovém provedení Josefa Valušiaka tato stavba nese svůj hlubší smysl. V soustředěném tvaru dává vyvstat tomu, co je v životě fascinujícího: překvapujícímu sousedství všedních podnětů, podněcujících osudových „zadrhnutí“ i náhlých, vnějškově nedramatických přeryvů, kdy se v krátkém zážehu odehraje podstatné chvíle naší existence. Do rozvažování nad *Domem pro dva* chci ještě promítnout celkovou zkušenosť z posledních českých filmů autorů nejmladší a mladší střední generace, do níž šestatřicetiletý Miloš Zábranský patří. Casto zvládnuté řemeslo tu souvisí s nedostatkem osobitého autorského východiska, které se omezuje jen na rozpačité sebeobranné úhyby. Jako by pohledu tvůrců chyběl osobnostní střed, hlubší kulturní zázemí a tudíž jako by se jim i nedostávalo dostatečné sebevědomí. Zdá se mi, že *Dům pro dva* je nadprůměrným a přece reprezentativním zrcadlem této generace i její doby. Nemyslím na konkrétní, časové odkazy, ale na souhrnné autorské „gesto“, charakteristicky rozloženou směs tvůrcí

jistoty i vahání (půjde mi tu jen o figury). Uvažuji tedy o té důvěrné a vlastně instinktivní blízkosti k Danovu těpání i k jeho naději na „otřes“ (Zábranský: „Dan byl jasné od začátku. S ním jsem se ztotožňoval.“) A na druhé straně připomínám nesmělý kontakt se zásadnějšími hodnotami, spojenými s postavou Bóži, které vlastně zůstávají v poloze takřka libovlně volených náznaků. Připadá mi, jako by se v onom celkovém autorském gestu vyjadřoval pohyb Zábranského kulturně velmi omezované generace, její obtížná cesta „mezi mantinely“ k názoru, za základní orientaci. Dostí pohnutá cesta, která ale má svůj smysl, zasluhující pozornost. To jsou ovšem letmo načítávané souvislosti, jež například zahraniční divák může těžko vnímat. Pro specializované (jistě ne masové) domácí publikum možná mají svůj význam. Myslím si, že se podepsaly, třeba nereflektovány, na zájmu, který si *Dům pro dva* získal, že stojí i v pozadí nesporných příběhových přednosti, v úvodu citovaných z recenzí mých kolegů.

JIŘÍ CIESLAR

Dům pro dva je filmem, který víc než jiné současné barrandovské tituly rozčírál hladinu veřejného filmového mínění. Našel horlivé obdivovatele a propagátory, kteří o něm píší a hovoří v superlativech, některí ho pokládají za „stěžejní dílo naší kinematografie 80. let“. Na druhé straně pak tu jsou hlasy střízlivější, které nás vesměs nabádají k realističtějšímu pohledu. Asi není zbytečné hned v úvodu konstatovat, že přes veškeré povědomí o těchto názorech jsem nezamýšlel svou recenzi jako souhlas či polemiku s jinými konkrétními kritikami a zároveň jsem se neseznámil s textem, tvůrčím první polovinu této dvojrecenze. Budíž proto prominuto případné dublování některých postřehů či naopak zdánlivě nedostačně precizní argumentace proti jiným myšlenkám, k nimž zřejmě nevyhnutelně dojde – hovoří se přece o jediném filmovém titulu.

Proč je vlastně *Dům pro dva* obestřen takovou aureolou výjimečnosti? V největší stručnosti by se důvody zatím daly shrnout do konstatování, že jde o film, v němž je proti ostatní běžné domácí produkci akcentována určitá filozofická koncepce, životní názor; oba hrdinové vyprávění jsou přes všechnu realističnost jednotlivých situací modelováni jako prototyp či esence protikladných postojů a vlastností, kde převládají kontrasty černé a bílé nad jemnějšími odstíny šedé stupnice – řečeno fotografickou terminologií. Organickou součástí příběhu jsou motivy, které se na plátnech našich kin příliš často nevykryvají, skrz naskrz všední postavy se pohybují v prostredích, na hony vzdálených obvyklé barrandovské interiérové exkluzivnosti. A připočteme-li k tomu moderní scénickou hudbu, souznačící s obrazem, máme tu nakonec film, který skutečně vybočuje z řady.

V souvislosti s *Dinem pro dva* se zejména vyzdvívá výkon Ondřeje Vetchého jako Dana. Na první pohled je jeho hebrecký bezesporu nápadnější, málodky máme možnost vidět tuzemského interpreta v tak dynamickém pohybu: Dámem, mladým mužem na prahu dospělosti, jako by šili všichni čerti, nedokáže zůstat snad ani na okamžík v klidu. Má řadu charakteristických gest až tiků, náznaky trhavých tanecních kroků se záklonem hlavy, doprovázených zvuky imitujičími elektrickými nástroje. Dan sám sebe prezentuje jako postpuberáckého drsnáka, kterému není žádná autorita svatá. Je jistou sumarizací negativních siločar bratrského dvojpólu; mimořádk se vnučuje paralela s dábílkem-pokusitelem a svůdcem, který slaví úspěchy už svou podstatou, kterému ženy padají samy do náruče, aniž by on sám musel sáhnout do jiného rejstříku než těch nejbánnějších společenských frází. V jednu chvíli jsme dokonce svědky jakéhosi „satyrského“ extempore, když pádí tiskárnou s rozchichotanou kolegyní Janičkou, přehozenou přes rameno, aby jí vzápětí sklátil na haldě papíru. (Mimochodem Zdena Sajferová by si možná už zasloužila i jiné role než ty, které z ní udělaly bezkonkurenčně nej-

svlékanější českou herečku). Za mládencovou okázalou suverenitou však tušíme nejistotu, kterou občas marně zakrývají „světáké“ tmavé brýle. Ondřej Vetchý se oddává svému Danovi s tak viditelnou chutí, že nám dává zapomenout na poněkud jednostrannou modelovost jeho jednání, na jistou až mechanickou jednotvárnost projevu.

Pravým opakem Dana je Bóža alias Jiří Schmitzer. Vyčouhlý, o řadu let starší muž téměř středního věku, působí tak trochu jako mlčenlivý sucharský patron (jen zřídka reaguje na své okolí jako živoucí bytost), který je na světě jen proto, aby napravoval křivdy a omyly, jichž se dopouští Dan. Na pracovišti, doma, v hospodě – všude je Dan pod pódmařeným dohledem Bóži. Bratr je totiž obdařen mimořádnými schopnostmi, dokáže na dálku přesně poznat, kde a co Dan právě tropí, včas tam přikvapit a (někdy) zasáhnout. Bóža je Danovi živoucí výčítkou, svědomím, ochráncem i trestající autoritou.

Psychologicky je výrazně složitější než Dan: na straně jedné zřejmě muž s řídicími kvalitami a dobrou pozicí v zaměstnání (v tiskárni ne-působí jako řadový dělník, rovněž – potřebuje-li – bez problémů získá byt); na straně druhé věčně uzavřený do sebe, navek jakoby nesmělý, nerozložný, podřízený bratrůvym eskapádám (tentotmotív vrcholí situaci, kdy si Bóža vezme Magdu, kterou Dan přivedl do jiného stavu).

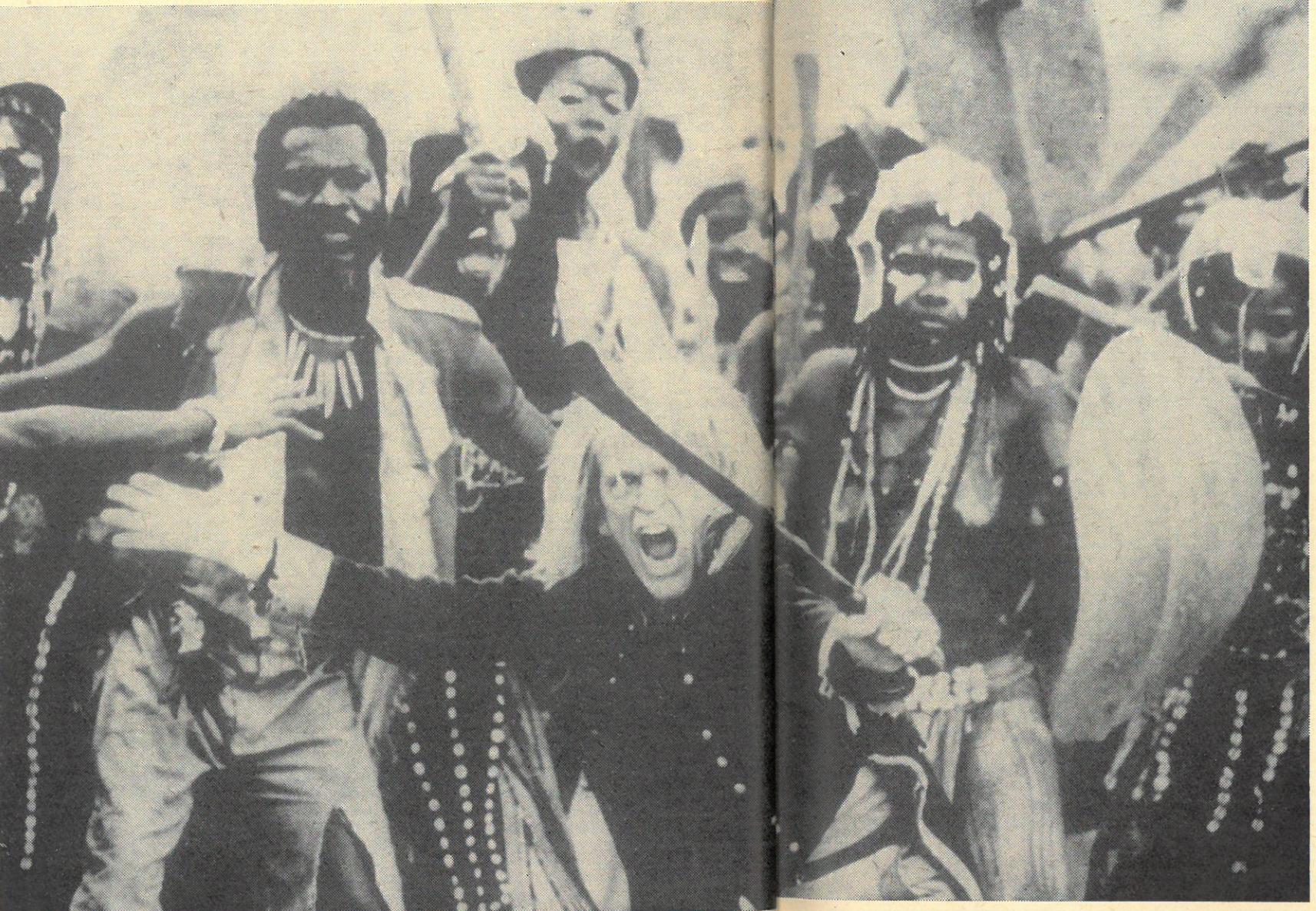
Při několikerém zhlédnutí filmu je to stále zřetelněji Jiří Schmitzer, koho je třeba z hlediska herecké profese hodnotit výše: tam, kde jeho partner hýví rozmachlými gesty a kotrmelci (byl v intencích role), nemůžeme nedat přednost duševním pochodem, odázeným v Bóžově obličeji.

Jíž bylo řečeno, že starší bratr je ve filmu představen jako člověk s několika dnes nepříliš často uměleckými prostředky využívanými rysy. O teatraických schopnostech tuž zmínka byla; dále mu bylo například dán do vínu učměny vyvolat děšť (jinak si totiž nelze vysvetlit zářivý tas, který zalije po prvních kapkách Bóžovu tvář, v níž se znáčí spokojenost nad vlast-

ejí charakter a nadále o ní uvažovat jako o bezduché loutce. Dalšími činy pak tento názor dílem potvrzuje (opětovně podlehnutí Danovi po jeho návratu z vojny bez viditelného zdůvodnění jejího selhání), dílem vyvrací (závěrečné „zmoudření“). U Magdy však lze většinu pochybností přičíst na vrub začátečnické nezkušenosti její představitelky, která profesionálům, jakými jsou Ondřej Vetchý a Jiří Schmitzer, mohla konkurovat v podstatě jen svými dívčími půvaby.

Zřejmě nejvhodnější kreci vytvořila Jířina Třebícká jako matka Dana a Bóži. U zedrené, bez muže žijící ženy zretevně cítíme slabost pro mladšího syna, sice lehkomyslného, nezodpovědného, často v náladě a včeně „švorce“ – a přesto k ní vřelejšího a životnejšího. Tam, kde střídmy Bóža včeně hovoří o opravě zchátralého domku (podotkném však, že za celou dobu trvání filmového děje – přibližně dva a půl roku – tu k žádné nápadné změně nedojde), je ona více zaujata Danovou rozenrostí. Až s prozrazením, že jen Dan je její vlastní dítě, se vše vysvětluje...

Dám pro dva by šlo rovněž s trochou tolerance přiradit k příběhům z pracovního procesu. Je jako celek uveden jednotvárným rytmem točících se ozubených kol, vaček a dalších strojních součástí, které (spolu se záběry na nohy chodců) tu a tam v průběhu filmu symbolizují běh času, střídání ročních období. Ponechme nyní stranou přemítání, nakolik je tato symbolika originální a ptejme se, jak se film vyrovnává s onou „pracovní“ linií. Při bližším zkoumání i zde odhalíme běžný neduh naší filmové tvorby, totiž neobratnost, s jakou jsou hrdinové představováni ve své profesi. I zde se pracoviště v podstatě stává jen kulisou, kde si protagonisté odbudou nejnuttnejší kontakt se strojem (rolí papíru, koštětem – podle toho, co kdo konkrétně má dělat) a jejich další aktivity, dialogy atd. se odehrávají už jen před pozadím, tvoreným nehrájícími dělníky, v kantýně, doma, v hospodě... A všimnout si, že se ve filmu de facto moc nepracuje (věčně se v pracovní době mažou karty, některí se, řečeno po



ZELENÁ KOBRA

vojensku, zašívají) nedá žádat
novou námahu – ale to už je
vlastně jiný problém.
Zastavme se u dalších filmových
slabín *Domu pro dva*.
Téměř se nabízí slovo „amatérské“ pro charakterizaci sebe-
vencí v hospodě, která je zřejmě tím ideálním prostředím
pro Dana. Nejdůraznější vý-
zadku tu směřuje především k epo-
zodiustum a členům kompa-
su, kteří jen přihlížeji či neu-
měle přihrávají. Danovým
kouskům, nepříznivým dojmen-
zde, kdy ještě umocňují ledaby
působící postsynchrony. Kom-
venčné snímaný ateliér – (opre-

ti dokumentární věrohodnosti obydli obou bratří) nelze přehlédnout v pasáži o návštěvě Dana v bytě, který mu půjčuje kolega – opilec Mrázeck; obligátní hnidopisská poznámka směřuje třeba k faktu, že zatímco na Jarově, kam se Dan vypraví žadat Magdu o ruku, je léto (mladík si sundá sako), o den později pod Barrandovem jsme zaskočeni atmosférou pokročilého podzimu. Ale asi nemá význam vypočítávat další detaily, zejména nedokázeme-li přesně označit subjektivní a objektivní faktory, které se na nich při realizaci podepsaly. Abychom však s vodou nevylišili v vaničky i dítě. Znovu je zde třeba připomenout, co již zaznělo na začátku: že *Dům pro dva* je určitě filmem, který se vymyká běžnému tuzemskému průměru. Týrci se na příběhu tzv. průměrných lidí pokusili vypovídат o mezilidských vztazích, hledat jejich hlubší filozofický smysl a ne je vidět v tak často ventilovaných spotřebně zbožných relacích – a to navíc formou, vybočující ze spolehlivého usedlého přístupu, tak „lákavého“ pro mnohé začínající umělce. Re-

žisér se tu v praxi dobral toho, po čem se v teorii tak často volá – totiž, že přichází s vlastním osobitým názorem, otevřeně přináší svou kůži na trh, riskuje. To všechno ano. V zájmu objektivity bychom však neměli zavírat oči nad tím, že realizace ne vždy dosáhla úrovně záměru, vedle míst zdařilých (za všechny „pantomima“ při zničení faktorové kanceláře, hudba, na níž se tu z nedostatku místa bohužel nedostalo) jsou tu sekvence velmi standardní i nepřehlédnutelně nepodařené. U skutečně mistrovského díla je perfektní řemeslo nezbytnou podmínkou, zápolení s technikou tvorby snižuje hodnotu díla v kterémkoliv profesionální sféře lidského konání. Pouhý nekritický obdiv k snímku, vyzdvihování kvalit a kontextů, které do něho třeba ani nebyly cílevědomě vloženy, se tak může stát až medvědi službou bezesporu talentovanému režisérovi, který se nám představil svým teprve třetím filmem. O tom hlubší zklamání totiž může v takové atmosféře přinést neúspěch třeba v konfrontaci se zahraniční tvorbou. A ten,

Dům pro dva. Námět a scénář: Rudolf Ráž, režie: Miloš Zábranský, kamera: Martin Benoni, hudba: Jan Paukert a Pavel Dražan, úryvky ze skladeb J. S. Bacha, dramaturgie: Josef Vaculík a Martin Mahdal, stříh: Josef Valušiak, hrají: Ondřej Vetchý (*Dan*), Jiří Schmitzer (*Bóza*), Ivana Velichová (*Magda*), Jiřina Třebícká (*matka*), Michal Tashotný (*muž s walkmanem*) a jiní. 6. DVS Tvrůj mládí, vedená Janem Vildem, ČSSR 1988.

JIŘÍ FRŮHAUF

Berg, 1985).

Ve svých krutých, pesimistických, výstředních filmech se Herzog snaží upoutat divákovu zlhostejnělou pozornost a donutit ho skutečně vidět. Slepota je totiž u něj především neschopností ducha, a absencí zbystřeného vnitřního zraku (v agonické vizi Kašpara Hausera ve filmu *Každý pro sebe a bůh proti všem* tak může skutečný slepec bezpečně vést pouští velkou karavanu). Ten to způsob vidění by měl být zbaven všech racionalních brzd a vycházet z bezprostředního prožitku, blízkého extázi. Umisťuje-li režisér děje svých filmů do historie nebo exotických krajin, očištěje tak svá sdělení od nánosu všednosti, zabraňujícího vidět nitemernou podobu věcí, postav a krajin. Každý objekt pozoruje Herzog s fanatickou trpělivostí, veden touhou zachytit jeho problemskující vnitřní podobu a proměnit ji do zneponokijivé, podmanivé krásy svých obrazů, obnažujících základní otázky lidské existence. Jeho krajiny, často chápány jako prology filmu, jsou ve své konkrétnosti zvláštním způsobem nereálné: vedle toho, že Herzog si je nejdřív vysnil a potom se vydal na obhlídku exteriérů, jsou odrazenem stavu hrdinovy myslí. Zdánlivě nepohnuté pustiny (v *Zelené kobře* úvodní vyprahlá poušť, rozpukaná vedrem, nad níž krouží hladoví supi) symbolizují pomíjejitelnost, vydány napospas větrům a mlhám; s dokumentaristickou pálí režisér naznamenává skutečnou fatu mor ganu (pro dokument *Fata Morgana*), náhlé vynoření ú